

# LE COURRIER MUSICAL ET THEATRAL

## SOMMAIRE

Le naturel dans l'art du chant .....	Raoul DUHAMEL.
A propos de Bach, Beethoven et Wagner .....	Marcel SEMENOFF.
Qu'en pensez-vous ? .....	LAQUINTE.
Les œuvres nouvelles dans l'édition musicale .....	A. LIR.
Les Théâtres .....	(Marcel ORBAN. J. d'HERSTHAL.
La Quinzaine lyrique .....	L. CH. BATAILLE.
Les Concerts .....	(Ch. TOURNEMIRE. Robert MONTFORT. A. FEBVRE-LONGERAY. L. CH. BATAILLE.

### Les Concerts (Suite)

Les Orgues Pleyel .....	J. D.
La Musique mécanique .....	Pierre BLOIS.
Le Cinéma .....	Jacques FANEUSE.

Simone PLE.
Emile TREPARD.
Louis VIERNE.
J. DECAUDIN.
Jean DUPERIER.
Marcel CHAILLEY.
Henri PETIT.
Paul PETIT.
Léon MOREAU.
Suz. DEMARQUEZ.

## Le Naturel dans l'Art du Chant

*Les hommes la plupart sont étrangement faits,  
Dans la juste nature on ne les voit jamais.*

Cette épigramme de Molière contre les mœurs du temps se justifie encore aujourd'hui. Elle peut s'appliquer à toutes les formes de l'art, et, en particulier, à l'art du chant. On peut dire, en effet, que cette « juste nature », c'est-à-dire la nature conforme au vrai, à la raison, au bon sens est le « fonds » qui manque le plus au chant et à son enseignement. Cela tient, à n'en pas douter, à ce que la plupart de ceux qui écrivent sur le chant ou l'enseignent sont souvent beaucoup plus préoccupés de leurs intérêts particuliers que de l'intérêt supérieur de l'art et s'ingénient à suivre les goûts du public au lieu de le guider dans le bon chemin, comme ce serait leur devoir.

Dès que paraît une idée nouvelle, vingt malheureux à court d'invention se la disputent, se l'arrachent, se l'attribuent, et, croyant faire œuvre originale, la mutilent ou la déforment pour la présenter à nouveau en leur nom. Les Trissotins et les Vadius ont depuis longtemps fait irruption dans l'art du chant aussi bien que dans la littérature. Ils flattent les travers du public, font des victimes et sont au fond les premières dupes de leur pédantisme, car ils ont l'aveugle confiance en eux-mêmes qui est bien le plus grand ridicule des sots.

L'enseignement du chant a toujours eu ses « fantoches ». L'ingénieur raté se dit que la « science vocale » est une fort belle chose, puisqu'elle lui a permis, au bout de quelques semaines, de démontrer doctoralement un larynx en carton pâte devant un nombreux auditoire accouru pour connaître les mystères de la glotte, du cricoïde et des aryténoïdes. L'auditeur naïf reste ébahi de tant de merveilles ; et l'on pense invinciblement au mot de la pauvre servante de Molière.

*Tout cela est si beau que je n'y entends goutte.*

Aucun professeur sérieux n'a jamais songé à nier l'utilité de la science dans l'enseignement vocal ; et chacun sait que le rôle de la physiologie dans le chant est considérable.

Mais ce n'est pas à dire qu'elle suffise à résoudre le problème vocal et à fabriquer des artistes complets. Cela, d'ailleurs, n'a jamais été dit par aucun des laryngologistes éminents qui se sont occupés de la physiologie du chant.

Le danger est que des « professeurs de chant » nullement qualifiés puissent répandre de prétendues notions scientifiques, dans lesquelles ils risquent fort d'introduire une bonne part l'invention personnelle. Car le public est aveugle et accepte docilement tout ce qu'on lui donne, si bien qu'un professeur de chant a pu dire : « Tout que j'ai enseigné clairement, j'ai végété ; je n'ai gagné d'argent que le jour où les élèves n'ont pas compris ce que je disais. »

Sans doute, le professeur de chant doit-il être à même de donner les raisons physiologiques des mouvements vocaux qu'il demande à l'élève d'exécuter ; mais il n'est pas absolument nécessaire. Il peut même être parfois nuisible, que l'élève entasse dans sa mémoire une foule de notions « scientifiques » indigestes et dont il ne lui restera rien au bout de quelques mois, voire de quelques semaines. L'essentiel est qu'il exécute correctement les mouvements qui lui sont demandés et qu'il en acquière l'habitude.

Toute la technique du chant consiste à créer des réflexes vocaux ; cela s'obtient par la répétition des mêmes mouvements, répétition attentive, raisonnée, analysée au début, mais qui n'a pas besoin d'être compliquée d'explications trop scientifiques et surtout d'une terminologie toujours rébarbative pour les élèves qui n'ont pas une certaine culture générale.

La bonne physiologie à laquelle doit s'arrêter le professeur de chant consistera dans l'explication des mouvements strictement utiles, explication aussi simple, claire et précise que possible.

Quant à l'enseignement scientifique plus approfondi, destiné aux professeurs de chant, il devra toujours être laissée aux soins du physiologiste, seul qualifié pour inspirer confiance.

Le professeur de chant devra se contenter de faire de la physiologie pratique, c'est-à-dire d'enseigner des mouvements vocaux avant tout naturels, prudents, et mettre en garde les élèves contre tout malmenage, aussi bien que contre tout surmenage de l'appareil vocal, surmenage qui peut parfaitement provenir de l'abus de mouvements absolument corrects en eux-mêmes. Il est, en effet, une tendance assez générale chez les élèves, c'est de travailler le chant pendant plusieurs heures consécutives, comme on travaille le violon ou le piano.

\*\*\*

Certes, la physiologie est un bon guide pour éduquer la fonction vocale, pour apprendre à perfectionner la voix en souplesse, en puissance, en ampleur, grâce à l'utilisation rationnelle des parois et cavités supra-laryngiennes combinée avec l'éducation du souffle.

Mais que d'enseignements se réclament de la science et qui consistent, au contraire, à forcer les moyens, à rechercher d'abord l'augmentation de la capacité thoracique en forçant l'inspiration, à exiger de l'élève une dépense de souffle exagérée, à lui demander d'emblée une puissance vocale incompatible avec les moyens d'un commençant ! N'est-ce point même au nom de la physiologie que certains pseudo-scientifiques considèrent le chanteur comme un « athlète » ? Le malheur est que des critiques ignorants valent cette manière de chanter.

Voilà, certes, où les physiologistes rendront, s'ils le veulent bien, le plus grand service à la cause du chant, en combattant cette dangereuse conception de la force qui règne actuellement sur nos scènes lyriques ; aussi bien en diction qu'en chant, le cri et le bafouillement sont à la mode.

Comme le disait spirituellement Sacha Guitry (1) : « J'entends par chanter mal, chanter si fort, attacher une importance bien moins que secondaire au sens des mots qui sont chantés et prendre, en somme pour jongler, une attitude d'acrobate !... Que M. Rigoulot, pour « arracher » du sol cinq ou six cents, ou six mille cinq cents kilos, prenne son temps, bombe le torse et se contracte, je l'admets volontiers, mais lorsque Roméo, Faust, ou bien Don José fait un semblable effort pour nous « donner »

(1) Préface du livre Lucien Fugère, chanteur scénique français, par Raoul Duhamel. Ed. Grasset.



un « si naturel », je me prends à penser que ce « si naturel » n'est pas si naturel !

Cette conception du « chanteur athlète » que l'on prétend mettre à la mode, sans doute pour flatter le goût du public entêté de sport, ne peut conduire qu'à des résultats néfastes. Ceux là même qui la prônent en fournissent la preuve éclatante. Pour prouver la longueur de leur souffle et leur « majestueuse » façon de filer la note, ils étirent le son jusqu'à épuisement du souffle, ne s'apercevant même pas que la pression diminuant fatalement à la fin, la hauteur du son fléchit et perd sa justesse ; de même, pour prouver la « grandeur » de leur émission, ces « athlètes » du chant, font, à leur insu même, uniquement de la voix, confondant la force et l'ampleur.

Pour eux, rien ne compte que la note : il s'agit de l'émettre le plus fort et le plus longtemps possible, comme le lutteur porte des poids à bras tendu. Quant aux mots, baignés ou plutôt entraînés dans un violent courant de voix, ils sont noyés et disparaissent ; enfin il n'est plus question d'expression, de couleur de voix, d'accentuation.

C'est ainsi qu'au nom d'une certaine « physiologie » on prétend traiter avec mépris les paroles et l'articulation qui est destinée à les faire entendre et sur laquelle reposent en définitive toute la technique et la beauté expressive du chant, qui comprend nécessairement sa beauté mélodique.

Jamais la physiologie, la vraie, n'a prôné pareille hérésie et, comme le rappelle dans son savant ouvrage *De la voix*, M. le docteur Barotoux, à toute époque et dans tous les pays, les grands maîtres du chant ont placé l'articulation au premier rang des qualités vocales.

C'est bien aussi l'avis de M. Léon Brémont. « Comme Fugère et comme vous, m'écrivait-il, je suis persuadé qu'il n'y eut jamais un grand chanteur sans articulation : je dis *jamais* et j'y insiste, moi aussi : avec leurs seules belles voix, Faure et Mme Miolan-Carvalho, les étoiles de ma jeunesse, n'eussent pas porté leurs noms au-dessus de tous les autres. Comment les artistes lyriques ne comprennent-ils pas cela ?... J'ai beaucoup connu Faure. Que de fois me m'a-t-il pas dit : « Il faut chanter comme on parle... quand on parle bien. »

Il convient de ne pas faire aux physiologistes ce que les plus éminents d'entre eux n'ont jamais songé à dire.

A une réunion de la Société Française d'Oto-rhino-laryngologie, le professeur Moure déclarait lui-même que « les médecins n'ont pas à donner des leçons de chant, mais à s'occuper des maladies de la voix » ; et le professeur Canuyt ajoutait qu'il ne croyait pas à la possibilité d'établir une méthode scientifique de chant, car il n'existe pas d'instrument assez perfectionné pour cinématographier le larynx du chanteur en action. Le docteur Molinié, de Marseille, émettait cet avis prudent : « Nous ne voulons pas dire que des laboratoires de physiologie sortira un traité de chant complet et définitif. Une chose est d'étudier analytiquement tel acte vocal, une autre est d'envisager le même phénomène dans un ensemble artistique. C'est pour cela qu'on ne peut établir une technique vocale qu'avec la collaboration du chanteur et du savant. »

Le naturel du chant que peut assurer la physiologie n'est en somme qu'un naturel fragmentaire, et c'est tout simplement la correction du chant, au simple point de vue de la respiration et de l'émission ; car déjà, avec l'articulation, nous sortons du domaine purement physiologique pour entrer dans celui de la phonétique et même, si l'on envisage l'articulation au point de vue de la diction lyrique, nous entrons dans le domaine de l'expression et dans celui de la musique, où la psychologie et l'esthétique viennent se rejoindre.

Il y a donc loin du « naturel » physiologique, de la simple correction des mouvements à l'art du chant.

Ainsi la correction physiologique du chant ne remplit pas même toute la contenance de ce que l'on a appelé la propriété du chant et qui consiste à « exécuter la phrase avec aplomb, clarté, de manière que toute les notes soient articulées avec une exactitude parfaite dans l'intonation, les temps, les valeurs, les mouvements. »

Or, cette propriété du chant, déjà plus compréhensive que la correction physiologique, puisqu'elle ajoute aux qualités uniquement physiologiques du chant des qualités purement musicales, est bien loin de comprendre toutes les qualités qui font du chant un art et qui se résument dans l'expression, à la fois émotionnelle et musicale.

C'est donc prendre la partie pour le tout que de réduire la technique vocale à la seule correction physiologique ; et c'est mutiler l'art vocal de ce qu'il a d'essentiel, de plus important et de plus complexe.

Cette séparation de la fonction vocale et de l'art du chant n'est possible qu'en théorie ; mais pratiquement elle est irréalisable, parce qu'elle consisterait à admettre deux mécanismes du chant, l'un simplement conforme aux lois de notre organisme, *mécanisme purement formel*, *mécanisme à froid*, cultivant la

voix pour elle-même ; et l'autre, *mécanisme expressif*, dans lequel entrent en jeu tous les mouvements musculaires et les attitudes vocales permettant de différencier la voix d'une émotion à l'autre et, mieux encore, de la nuancer dans la même émotion suivant ses modalités et son intensité.

Or ces deux mécanismes ne peuvent se superposer : on n'apprend pas à exprimer en conservant les données d'un mécanisme indifférent.

C'était bien l'avis du docteur Segond, qui était chanteur et aussi l'avis du docteur Pierre Bonnier, qui était chanteur avec une rare perspicacité l'ensemble des phénomènes artistiques de la voix chantée. Parlant des artistes qui ont étudié le timbre personnel, le docteur Segond déclare : « Quelle que soit l'expression d'un morceau, sa couleur et sa mesure, leur timbre ne change jamais. On peut dire de ces chanteurs qu'ils modulent l'expression à leur timbre au lieu de soumettre leur timbre à l'expression. » Ils n'ont, en effet, que le timbre de l'indifférence et de l'impassibilité.

Le docteur Pierre Bonnier juge ainsi les chanteurs qui ont travaillé leur voix pour elle-même : « Beaucoup de chanteurs qui ont d'élèves nous donnent, à nous auditeurs, la sensation très nette qu'ils ne pensent nullement à ce qu'ils chantent, mais à leur voix, à leurs cordes vocales, à leur souffle, à leurs appuis, à leurs moyens vocaux et non au but du chant... La plupart des chanteurs négligent en travaillant cet entraînement merveilleux qui est le *besoin*, la *volonté d'exprimer*. Ils songent à tout, sauf à ce qu'ils disent et chantent et nous empêchent d'y penser (1) ». Jamais un *mécanisme formel*, si physiologique soit-il, ne pourra, en se développant, devenir un *mécanisme expressif*, car il négligera précisément les mouvements musculaires et les attitudes vocales susceptibles de donner à la voix les diverses teintes des émotions et tout ce qui compose le mécanisme artistique.

Le véritable mécanisme de la voix, le seul rationnel est celui qui doit conduire sans aucun recommencement et très progressivement au véritable but du chant, qui est d'exprimer. Au dire même de Gounod, c'est l'émotion qui est « la substance et la raison » de la forme que doit revêtir le chant, et cette forme doit être « directement issue de l'émotion » ; elle ne peut être qu'une *forme émotionnelle*.

Cette forme, ainsi que nous l'avons maintes fois exprimé, dépend nécessairement de la matière même du chant, c'est-à-dire de la voix articulée, colorée et modulée ; elle ne peut être que la *forme spécifique de la parole chantée*, et, en définitive, la forme naturelle de la parole instinctive.

L'art du chant consiste à mettre une émotion dans notre voix, c'est-à-dire à manifester cette émotion par ses signes spontanés les plus caractéristiques : une certaine couleur, une certaine inflexion, une certaine accentuation. Voilà en quoi consiste somme toute le *naturel* dans le chant.

Savoir chanter, chanter naturellement, c'est donc traduire avec vérité les émotions et les sentiments en empruntant à leurs signes vocaux spontanés tout ce qu'il est possible de faire entrer dans la voix sans en dénaturer le caractère harmonieux indispensable à la beauté musicale du chant. La parole chantée « cette langue supérieure chargée de rendre avec un charme spécial tout ce que peut enfanter la poésie, tout ce que l'être humain peut ressentir », a pour premier devoir de raviver le sens des mots, d'en faire, selon l'expression de Taine, « des représentations éclatantes de la vie naturelle ou surnaturelle ». Quand nous disons avec Fugère : « Chanter, c'est mimer l'émotion et c'est la parler » (1), nous ne voulons que retremper notre art aux sources vivifiantes du naturel et rejoindre les plus saines traditions.

« Tous les grands maîtres, constate J. Combarieu, n'ont cessé de dire que le secret du talent et du charme chez le chanteur, n'est autre qu'une diction et une expression naturelles rapprochées le plus possible du langage de l'instinct. »

L'expression du chant moderne doit être synthétique, encore le maximum de sens dans le minimum d'effet. Vérité et simplicité doit être sa devise.

La *forme naturelle* que réclame le chant moderne ne peut être obtenu qu'en remontant aux sources mêmes de l'émotion ou de la sensation, aux caractères plastiques et vocaux qui la manifestent.

Pour assurer à l'artiste sa plus grande liberté d'action, la technique moderne doit lui fournir tout un « outillage expressif » ce qu'Edgar Poë appelait des « outils à penser », c'est-à-dire les moyens de recréer dans son chant, non seulement et mieux si possible que dans le passé, la voix du rire et la voix des larmes, mais encore la voix profonde et mystérieuse des choses, l'âme de l'univers.

Raoul DUHAMEL

(1) Docteur Pierre Bonnier, *La voix professionnelle*, p. 172. Ed. Larousse.

(1) Lucien Fugère et Raoul Duhamel, *Nouvelle Méthode pratique du Chant Français par l'articulation*, Ed. Enoch et Cie.